



RAVENNA FESTIVAL 2013

Yo-Yo Ma violoncello

Kathryn Stott pianoforte

Palazzo Mauro De André
14 giugno, ore 21



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della
Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Comune di Ravenna



con il contributo di



Yoko Nagae Ceschina
Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner





RAVENNA FESTIVAL RINGRAZIA

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Popolare di Ravenna
BH Audio
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
CCC Consorzio Cooperative Costruzioni
Cinema City Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Comune di Ravenna
Comune di Russi
Confartigianato Ravenna
Confindustria Ravenna
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Nettuno
Hormoz Vasfi
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Officine Digitali
Poderi dal Nespoli
Provincia di Ravenna
Publimedia Italia
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Radio Studio Delta
Rai Uno
Rai Radio Tre
Reclam
Regione Emilia Romagna
Sigma 4
Sky Classica
Start Romagna
Tecno Allarmi Sistemi
Teleromagna
Tre Civette Global Service
Tuttifrutti
Unicredit
Yoko Nagae Ceschina
Yoox.com



Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Domenico Francesconi e figli, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Idina Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna* †
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Griele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*

Presidente
Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti
Paolo Fignagnani
Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo
Gioia Falck Marchi
Pietro Marini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali
Eraldo Scarano
Leonardo Spadoni
Maria Luisa Vaccari

Segretario
Pino Ronchi

Aziende sostenitrici

Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Consorzio Cooperative Costruzioni, *Bologna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
TRE - Tozzi Renewable Energy, *Ravenna*
Visual Technology, *Ravenna*



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicasro

Fondazione

Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Confindustria Ravenna

Confcommercio Ravenna

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna-Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci

Vicepresidente Mario Salvagiani

Consiglieri

Ouidad Bakkali, Galliano Di Marco,

Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale

Marcello Natali

Responsabile amministrativo

Roberto Cimatti

Revisori dei conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo

Yo-Yo Ma violoncello

Kathryn Stott pianoforte

Igor' Stravinskij (1882-1971)

Suite Italienne

Introduzione

Serenata

Aria: Allegro alla breve. Largo

Tarantella

Minuetto e finale

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Alma Brasileira (arr. Jorge Calandrelli)

Astor Piazzolla (1921-1992)

Oblivion (arr. Kyoko Yamamoto)

Camargo Guarnieri (1907-1993)

Dansa Negra (arr. Jorge Calandrelli)

Manuel de Falla (1876-1946)

Siete canciones populares españolas G. 40

El Paño Moruno

Seguidilla murciana

Asturiana

Jota

Nana

Canción

Polo

Olivier Messiaen (1908-1992)

Louange à l'Éternité de Jésus

da "Quatour pour la fin du temps"

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonata n. 3 in re minore op. 108

Allegro

Adagio

Un poco presto e con sentimento

Finale: Presto agitato

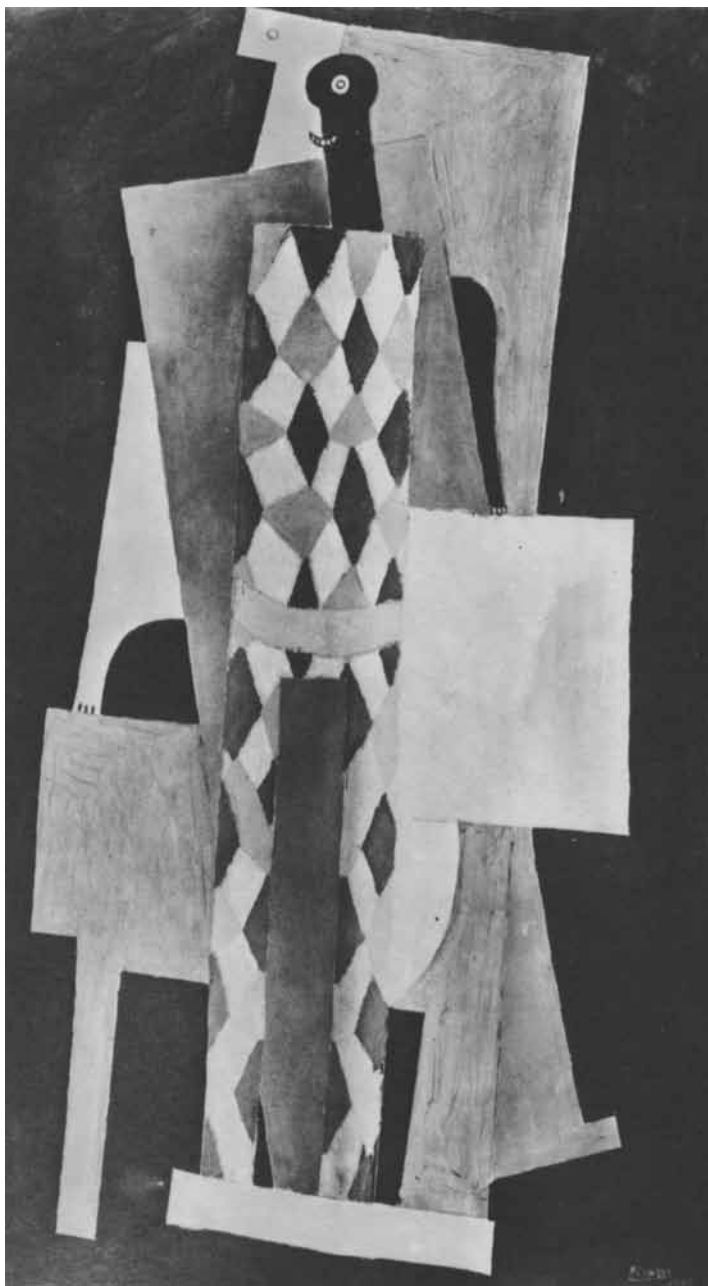


“Lontano giace il mondo...”

di Guido Barbieri

Nel 1747, tre anni prima della morte, Johann Sebastian Bach chiede di entrare, come membro effettivo, nella prestigiosa “Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften”, una accademia scientifica semisegreta fondata nel 1738 da Lorenz Mizler: fisico, storico, pittore, matematico e allievo del vecchio *kantor*. Lo scopo della società era quello di riportare la musica alla sua antica matrice pitagorica e di dimostrare quindi la sua natura profondamente matematica. L'accesso non era affatto semplice, né scontato: ogni richiedente aveva l'obbligo di presentare un ritratto e un saggio scientifico originale. Solo ai musicisti era concesso il privilegio di consegnare alla commissione giudicante non uno scritto, bensì una partitura, a patto che la composizione fosse inedita e basata esplicitamente su principi di carattere matematico. Bach non sfugge al protocollo e presenta, oltre ad un ritratto poi divenuto celebre, il manoscritto delle Variazioni Canoniche per organo sul corale “Von himmel hoch da komm ich her”. La valutazione è unanime: il *generalmusikdirektor* della città di Lipsia viene ammesso come quattordicesimo membro effettivo e divide la galleria dei ritratti con altri musicisti illustri: Telemann, Haendel, Weiss, Graun e alcuni altri. Lungo le pareti dell'Accademia è rimasto a lungo un posto vuoto: nel 1755, un anno prima della nascita del figlio Wolfgang, anche Leopold Mozart chiese infatti di entrare a far parte del ristrettissimo “circolo di Lipsia”, ma la sua domanda, non sappiamo perché, venne respinta...

Quel posto potrebbe essere idealmente occupato, oggi, da un musicista che proprio nella musica di Bach ha sempre individuato la propria sorgente, la propria fonte originaria: Yo-Yo Ma. La sua interpretazione delle sei *Suites* per violoncello è stata a lungo un modello di riferimento, accanto a quella, radicalmente diversa, di Mstislav Rostropovič. E proprio la sua esecuzione limpida, cristallina, danzante delle *Suites* ha ispirato negli anni Novanta una delle forme di incontro più originali tra la musica antica, il cinema e le arti contemporanee: sei piccoli film (*Inspired by Bach*) in cui artisti di diverse discipline (architetti, coreografi, scrittori, registi) hanno creato per ciascuna *Suite* un diverso ambiente visivo e sonoro. Ed è stata proprio la passione per la musica di Bach e per la sua densissima, onnipresente ascendenza matematica a spingere Yo-Yo Ma verso i domini della scienza: determinante è stato, per lui, l'incontro con Antonio Damasio, uno dei maggiori neurobiologi contemporanei, i



Pablo Picasso, **Arlecchino**,
Parigi, 1915, tela (New York,
Museum of Modern Art).

cui studi capovolgono il tradizionale dualismo cartesiano tra mente e corpo e attribuiscono all'attività emotiva un ruolo determinante nella costruzione dei paradigmi razionali.

Non avrebbe alcuna difficoltà dunque, il “professor Ma”, ad essere accolto oggi nel club esclusivo di una rinnovata “Societät der musicalischen Wissenschaften” oppure, per dirla in termini anglosassoni a lui più familiari, di una neonata “Musical Academy of Science”. Ma siccome anche per lui, come per Bach, le parole sono suoni dovrebbe presentare alla commissione, oltre al suo ritratto (in rete ce sono alcune migliaia), anche un oggetto musicale. Ad esempio, tutto intero, il programma del concerto di questa sera. Non che scorra la matematica nelle vene dei pezzi che Yo-Yo Ma ha accuratamente accostato l'uno all'altro con la complicità di Kathryn Stott: scorre piuttosto un sangue più caldo, ma altrettanto limpido e denso. Se dovesse finire sul tavolo di una commissione scientifica la locandina del concerto avrebbe infatti un titolo, invisibile, implicito, ma chiarissimo: che potrebbe suonare così: “Saggio sul concetto di lontananza”.

È proprio l'idea di lontananza, in molte delle sue infinite metamorfosi, il limpido, e agitato, ruscello carsico che scorre sotto la superficie delle epifanie novecentesche del programma e forse anche, lo vedremo, tra le pieghe riposte della *Sonata* di Brahms. Le epifanie della lontananza sono del resto, nella cultura contemporanea, in perenne trasformazione. In un libro recente, originale e prezioso, che non a caso si intitola, alludendo ad una immaginaria sistematicità, *Trattato della lontananza*, Antonio Prete formula una tesi folgorante: le tecnologie del nostro tempo – sostiene – hanno portato alla elaborazione spontanea di quella che si potrebbe definire “tecnica del lontano”: “Tutto quel che è lontano, isole, deserti, città, avvenimenti, paesaggi, costumi di ignote popolazioni, viene oggi verso di noi – scrive Prete – bruciando il tempo e lo spazio della lontananza”. Questa illusione di prossimità generata dalle tecnologie digitali rischia però di cancellare dalle nostre menti il nutrimento terrestre della lontananza, ossia il ricordo, o meglio la capacità di rammemorare ciò che è confinato nella distanza del tempo e dello spazio. Lontananza invece – ricorda ancora Prete – rima con ricordanza, il termine che Leopardi, ad esempio, usava per indicare il movimento del ricordare, ossia “il salire di un'immagine antica verso una nuova presenza, verso un nuovo tempo, il tempo della poesia”. Ed è proprio Leopardi, nella concretezza del suo fare poetico, a codificare le principali “figure della lontananza” che verranno poi riprese dalla cultura letteraria del Novecento: l'addio, l'orizzonte, il cielo, la nostalgia, l'esilio, l'ombra. Ad ognuna di queste figure corrisponde, anche nella poesia del nostro tempo, una epifania di lontananza definita e circoscritta: la lontananza come separazione, come *nostos* (la nostalgia del ritorno), come estraneità dal mondo, come sradicamento forzato dalla “terra natale”, o ancora come allontanamento vertiginoso da sé...



Pablo Picasso, **Scena di circo (Pierrette, Arlecchino e Pierrot a cavallo)**, 1918, acquarello (Parigi, Musée National Picasso).

Da questo infinito “catalogo delle lontananze” (che potrebbe riempire, in realtà, altre decine di pagine) Yo-Yo Ma ha tratto, per impaginare i brani della serata, tre tipi diversi di “lontananza”, quelli più elementari e arcaici, quelli di cui la musica, in fondo, è capace di parlare: la lontananza dello stile, la lontananza dello spazio e la lontananza della storia.

La cosiddetta *Suite italienne* di Igor’ Stravinskij rientra pienamente, quasi come un caso esemplare, nella categoria della “lontananza stilistica”. Quando nel 1920, all’indomani della Grande Guerra, Stravinskij mette mano al canovaccio del suo primo balletto “non russo”, *Pulcinella*, compie un gesto che allora venne definito neoclassico, ma che rientra perfettamente nel canone di quello che trent’anni dopo si sarebbe chiamato, in letteratura, stile postmoderno. Che consiste, appunto, in un doppio processo di allontanamento: da una parte ci si spinge lontano nella storia alla ricerca di un passato mitico e idealizzato (per Stravinskij il “finto” universo del Settecento strumentale italiano), dall’altra si opera un processo di allontanamento espressivo nei confronti dell’oggetto musicale, rendendolo spoglio, impersonale, oggettivo. E *Pulcinella* riscrive, per l’appunto, in modo algido e distaccato, le figure stilistiche di un Settecento di maniera. Così facendo le sottrae al dominio autoriale del compositore, al quale non resta che nascondersi

dietro la lente di un immaginario entomologo che osserva senza alcuna partecipazione emotiva un “normale”, oggettivo fenomeno della “natura”. Nel caso della *Suite italienne* il processo di straniamento è doppio (o triplo...): si tratta infatti della trascrizione per violoncello e pianoforte, realizzata nel 1932, di cinque numeri tratti dalla partitura originale del balletto. La riscrittura di una riscrittura, dunque, ossia una lontananza moltiplicata per due, per tre e, tendenzialmente, per un numero infinito di volte.

Nei “Three Pieces” che occupano, in locandina, il secondo posto, Yo-Yo Ma ha invece riunito, del tutto arbitrariamente, tre brani in cui la dimensione della lontananza acquista un significato puramente geografico o forse, latamente, geopolitico. Il trittico parla infatti le due grandi lingue dell’America del Sud, l’ispano-argentino di Astor Piazzolla e il portoghese brasileiro di Heitor Villa-Lobos e di Mozart (sic!) Camargo Guarnieri. Niente in effetti accomuna queste tre “immagini” sudamericane se non il fatto di essere altrettante trascrizioni (scritture della lontananza...) di brani nati per un’altra voce: *Alma brasileira* è il quinto dei quattordici (in realtà sedici) *Choros* composti da Villa-Lobos tra il 1920 e il 1929 ed è destinato in origine al pianoforte solo. Anche l’abito primitivo di *Danza Negra*, il pezzo forse più popolare di Guarnieri, composto nel 1947, è il pianoforte. *Oblivion*, infine, è uno dei più famosi ed eseguiti tanghi di Piazzolla, composto nel 1982 per il classico ensemble cameristico argentino e sottoposto, nel tempo, ad un incredibile numero di versioni, trascrizioni, metamorfosi e “tradimenti”. La trascrizione per violoncello e pianoforte tende a mettere inevitabilmente l’accento, in queste tre danze, sulla linearità della scrittura invece che sulle sue componenti ritmiche e “polifoniche”. In tutti e tre i casi il violoncello assume un ruolo guida che non sempre riflette fedelmente la complessità dell’ordito compositivo, un limite che è particolarmente evidente nel *Choro* di Villa-Lobos. Ne risulta una cantabilità un po’ manierata che mette in ombra, soprattutto nel pezzo di Guarnieri Camargo, la ricchezza delle figurazioni ritmiche. A non soffrire affatto, paradossalmente, dell’effetto trascrizione è invece il tango “nuevo” di Piazzolla: nonostante la sua veste timbrica sia in origine la più ricca e la più ridondante rispetto alle altre “pale” del trittico, il violoncello riesce miracolosamente ad incarnare la componente crepuscolare, umbratile, nostalgica del tango, ossia la sua costante “epifania di lontananza”. Del resto, il carattere forte dei “classici” è proprio quello di riuscire a mantenere la propria identità anche di fronte alle innumerevoli metamorfosi, spesso arbitrarie, alle quali vengono sottoposti. E a *Oblivion* spetta sicuramente un posto a parte nella galleria dei “classici” contemporanei.

Il pensiero della lontananza si scioglie in modo chiaro e preciso anche nel corpo musicale delle *Siete canciones populares*



Pablo Picasso, **Pierrot e Arlecchino**, Parigi, 1920, guazzo (New York, Collezione Mrs. G. Chapman).

españolas di Manuel de Falla. Ma in questo caso non si nutre di una sostanza di carattere storico o geo-politico, bensì di una componente puramente stilistica (con qualche striatura, se vogliamo, di natura “politica”). La raccolta “fallisca” – come dicono gli spagnoli – è infatti uno dei capitoli più ambigui e fertili, al tempo stesso, della infinita relazione a distanza tra l’universo della musica popolare e quello della (cosiddetta) musica d’arte. Il ciclo, destinato in origine alla voce e al pianoforte, nasce nel 1914 durante il lungo soggiorno parigino

di de Falla, ma viene eseguito la prima volta a Madrid l'anno successivo. Curiosamente – come riporta la stampa madrilenica dell'epoca – “el estreno supuso un inesperado fracaso...”. Insomma la *creation* si risolse in un mezzo fallimento. Il pubblico, evidentemente, si aspettava da un compositore appena rientrato dalla Parigi cosmopolita, internazionale e alla moda del tempo uno stile meno “pitoresquista”, meno vicino alla sensibilità popolare, più distante dall'idioma musicale nazionale. Insomma, una musica più europea e meno iberica. E invece l'aggettivo “populares” messo accanto al sostantivo “canciones” possiede per de Falla un preciso valore estetico. È lui stesso, qualche anno dopo, nel 1917, a redigere una sorta di manifesto programmatico in cui chiarisce in modo esplicito la sua idea di “musica popolare”. “Io non mi limito a riprodurre il canto popolare nella sua forma originale – scrive in un saggio intitolato *Nuestra música* –, preferisco, piuttosto, estrarne il ritmo, l'impianto modale, le linee ornamentali caratteristiche, le cadenze modulanti. Nella canzone popolare a me interessa assai più lo spirito che la lettera. Direi di più: l'accompagnamento ritmico e armonico di una canzone è tanto importante quanto la melodia. L'ispirazione, dunque, deve essere presa direttamente dal popolo”. Una esplicita dichiarazione di “vicinanza” che però si traduce in una fatale epifania di “lontananza”. Come le raccolte di tanti altri compositori attratti dal *melos* popolare (Grieg, Kodaly, Enescu, Janáček, Bartók escluso...), anche le *Siete canciones* sono squisita, raffinata, consapevole “musica d'arte”. Non possiedono alcuna pretesa di fedeltà ad una presunta “forma originale”, né pretendono di inserirsi in una prospettiva di carattere etnomusicologico. Al tempo stesso però sono immerse in un inconfondibile idioma nazionale, sono fortemente radicate in una *koiné* iberica che non ammette alcun sincretismo, alcuna contaminazione con culture “altre”, diverse, lontane... La versione per violoncello e pianoforte offerta da Yo-Yo Ma (l'unica autorizzata da de Falla insieme a quella per violino) accentua naturalmente il carattere della “distanza” rispetto alla matrice popolare, attribuendo al *melos* dei testi originali un carattere molto più astratto e “delocalizzato”. E si iscrive così, in modo esemplare, nella poetica della lontananza che innerva questo concerto.

Prima del congedo Yo-Yo Ma ha scelto di sostare per qualche istante sulla soglia di una pagina che arricchisce il corredo semantico della “lontananza” di un altro significato, forse il più indicibile, doloroso e lacerante: il senso cioè della segregazione, della cattività, dell'esilio. Il *Quatuor pour la fin du temps* nasce, come si sa, in condizioni estreme: Messiaen è rinchiuso da sette mesi nel campo di concentramento di Goerlitz, al confine Sud-Ovest della Polonia. La vita è indicibilmente dura: il freddo, le privazioni, la fame, gli stenti. Eppure, in questo inferno, come stava accadendo anche nel campo “modello” di

Terezin, la necessità della creazione artistica non viene soffocata nemmeno dall'impossibilità materiale di praticarla. Messiaen conosce tre prigionieri che nella loro vita precedente amavano suonare, senza essere dei professionisti, il clarinetto, il violino e il violoncello. E per loro, aggiungendo una parte destinata al pianoforte, compone gli otto movimenti del *Quatuor*: la prima esecuzione avviene, di fronte ai prigionieri e agli ufficiali nazisti, il 15 gennaio del 1941 nel piazzale gelato e spazzato dal vento dello Stalag VIII A. Al violoncello di Étienne Pasquier manca una corda, i tasti del pianoforte di Messiaen rimangono incastrati nella tastiera, il violino di Jean le Boulair e il clarinetto di Henri Akoka sono tragicamente stonati, le mani immobilizzate dal gelo. Eppure il *Quatuor* si trasforma, incredibilmente, da segno in suono. La dicotomia lacerante tra il tempo dell'Eternità e il tempo dell'Uomo che tormenta le riflessioni filosofiche e religiose di Messiaen durante i mesi della prigionia acquista una dimensione sonora, si trasforma in un oggetto immateriale, diventa, insomma, musica. E cerca di ricucire, di sanare, quella forma di lontananza da se stessi alla quale l'esilio brutalmente condanna. Il quinto movimento del Quartetto, che si intitola "Louange à l'Éternité de Jésus", è destinato solamente al pianoforte e al violoncello e presenta in esergo, come tutti gli altri episodi, un "commentario" scritto da Messiaen di proprio pugno e ispirato al Libro dell'Apocalisse: "Qui Gesù è inteso soprattutto come il Verbo". Una grande frase, infinitamente lenta, del violoncello, magnifica con amore e riverenza l'eternità di questo Verbo dolce e potente, "che gli anni non possono consumare". Maestosamente la melodia s'appiana, in una sorta di lontananza tenera e somma. "In principio era il Verbo, e il Verbo era in Dio, e il Verbo era Dio".

Al tema chiave del concerto, la poetica della lontananza, non sfugge interamente nemmeno la pagina conclusiva, ossia la trascrizione della *Sonata per violino n. 3 in re minore* op. 108 di Johannes Brahms. Il paradigma estetico nel quale si muove l'invenzione musicale brahmsiana è senza dubbio quello della "inconciliabilità". La scrittura strumentale di Brahms è segnata infatti da una serie di marche stilistiche inconfondibili: la sovrabbondanza delle idee tematiche, la scarsa attitudine alla tecnica della elaborazione sonatistica, la netta preferenza per il procedimento canonico della variazione, l'inclinazione per il contrappunto, l'innata propensione per la sintesi e per la concisione del discorso tematico. Il tutto inquadrato in un ferreo senso della forma che ha portato il compositore a praticare procedimenti "arcaici" come la variazione, la fuga e la forma sonata che nella seconda metà dall'Ottocento avevano già esaurito il loro potenziale creativo ed avevano mantenuto soltanto il valore di preziosi reperti del passato. In questo sguardo rivolto al passato risiede la ostinata "lontananza" di Brahms, la sua "inconciliabilità": la

sua è una lontananza dal presente, dalla sperimentazione di forme nuove, dalla introduzione di procedimenti innovativi. Un costante essere “fuori dal tempo”, insomma, che sembra preservarlo dalle temperie della “contemporaneità”. Questa lucida “autoesclusione” non gli ha comunque impedito, come recita la *lectio* di Schoenberg, di praticare uno stile “progressivo”, rivolto al futuro, grazie soprattutto alla pratica sistematica della cosiddetta “variazione di sviluppo”. L’ultima delle tre Sonate destinate al violino e al pianoforte, composta in un lungo arco di tempo tra il 1886 e il 1888, rappresenta, nel dominio prediletto della musica da camera, il compimento di questa consapevole estetica della inattualità. Il suo “marchio di fabbrica” inconfondibile risiede innanzitutto in una inesauribile invenzione tematica costantemente tenuta a freno, però, da un sapientissimo dominio della forma. Nel movimento iniziale, ad esempio, i gruppi tematici principali sono indubbiamente due, uno addensato intorno al violino e l’altro esposto dal pianoforte. Ma ciascun gruppo contiene una varietà quasi incalcolabile di idee motiviche secondarie, tanto che il materiale tematico dello sviluppo è del tutto differente da quello della esposizione. Anche l’Adagio, il baricentro espressivo dell’intera Sonata, è sostanzialmente bitematico, ma la coda, una incantata *rêverie* di densissima effusività lirica, trasforma il tema iniziale fino a farne svaporare l’identità originaria. Persino lo Scherzo, pur mantenendo il proprio rigoroso assetto tripartito, non riesce a contenere la proliferazione di temi principali e secondari entro i confini della forma tradizionale. Nel movimento conclusivo, infine, il contrasto tra il contenitore formale e il contenuto tematico si trasforma in un vero e proprio “conflitto”: lo schema sonatistico viene travolto, nella esposizione, da un ciclone tritematico che presenta oltretutto numerose idee secondarie. Una energia motivica così impetuosa che rende praticamente impossibile una ulteriore elaborazione: e difatti la sezione dello sviluppo è quasi rattrappita, ridotta ad una pura cornice priva di contenuto. Non a caso sono la ripresa e la coda ad acquistare, invece, proporzioni vistose e appariscenti in cui la proliferazione tematica della sezione iniziale viene sottoposta al procedimento tipicamente brahmsiano della variazione di sviluppo. Sotto questa spinta poderosa cedono vistosamente le chiavi di volta di sezioni, come appunto la ripresa e la coda, tradizionalmente riservate alla ricapitolazione del materiale di base. Se occorre una dimostrazione di quel carattere “progressivo” dello stile di Brahms individuato da Arnold Schoenberg in un saggio celeberrimo, questa Sonata ne offre l’epitome forse più convincente e persuasiva.



Pablo Picasso, **Bozzetto per lo scenario di "Pulcinella"**, Parigi, 1920, acquarello (Parigi, Collezione Boris Kochno).





© ToddRosenberg

“The edge effect”

Yo-Yo Ma è il nome di un *trobador* provenzale, di un *griot* senegalese, di un cantore sefardita, di un *mwimbaji* del Sahel, di un chierico vagante, di un cantastorie delle Madonie, di un canterino romagnolo... Yo-Yo Ma è un coro di voci che parlano lingue diverse, che abitano in mondi lontani, anche se cantano, tutte, con un solo timbro, con un solo colore: quello del violoncello. Ma se chi suona il violino è di solito un violinista e chi suona il pianoforte un pianista, la definizione di violoncellista è un abito che sta troppo stretto addosso a Yo-Yo.

Gli sono più congeniali i jeans che porta quando va tra i ragazzini della JHS 185, la scuola dei Queens, a New York, dove ha portato il vento fresco del “Silk Road Connect”, un progetto educativo in cui le scienze, la matematica, la letteratura si imparano cantando e suonando. Oppure il giaccone di pelle che si mette addosso quando suona nel Goat Rodeo dei suoi amici Stuart Duncan e Edgard Meyer, campioni assoluti di *american bluegrass*, la country music dell’Appalachia. O ancora la camicia azzurra, aperta sul collo, che indossa quando il suo violoncello si trova tra il *santur* di Siamak Aghaei, il *duduk* di Gevorg Dabaghyan, l’*oud* di Bassam Saba e le *tablas* di Sandeep Das, le anime “storiche” del Silk Road Ensemble, il collettivo musicale che dal 1998 ad oggi ha riunito cinquantanove musicisti di ogni parte del mondo. Raramente, molto raramente, Yo-Yo Ma mette lo smoking, l’abito nero e severo della *classic music*: fin da bambino Marina Lu e Hiao-Tsiun Ma, i suoi genitori musicisti, devono avergli insegnato l’arte dell’*hana kanzashi*, i coloratissimi fiori di stoffa che le donne cinesi si mettono tra i capelli. E da allora l’idea di suono, nella mente di Yo-Yo, non si è mai più separata dall’idea di colore. Una parola, “colore”, che in tutte le lingue del mondo si traduce inevitabilmente con “colori”: un singolare che può essere soltanto plurale.

Pluralità, molteplicità, diversità sono del resto le parole chiave che ricorrono con maggiore frequenza nel vocabolario ideale (e pratico) di Yo-Yo Ma. E ciò non dipende soltanto dal vertiginoso eclettismo strettamente musicale che fa assomigliare il suo repertorio più ad un dripping di Jackson Pollock che ad un monocromo di Yves Klein. Certo: per un musicista che passa con vertiginosa e postmoderna leggerezza da Bach a Jobim, dalla musica tradizionale cinese a Piazzolla, da Bob McFerrin a Paganini, da Glass a Kodaly, dalla Carnegie Hall al David Lettermann Show gli aggettivi poliedrico, versatile, eterogeneo





sono i primi che passano per la mente... Ma non bisogna accontentarsi, c'è qualche cosa di più profondo, di meno prevedibile. Se fosse stato meno inquieto, meno curioso, meno "alieno", Mister Ma si sarebbe potuto limitare a coltivare e far fruttare (anche in banca) il suo smisurato, sorgivo, spontaneo talento interpretativo. E invece le sue scelte sono state e continuano ad essere diverse.

Nell'aprile scorso, Yo-Yo Ma è stato invitato a tenere una conferenza presso le celebri Nancy Hanks Lectures on Arts and Public Policy di Washington D.C., un ciclo di incontri sul rapporto tra arte, politica e società al quale hanno partecipato, negli ultimi anni, nomi come Winton Marsalis, Carlos Fuentes, Alec Baldwin e tanti altri. "In ecologia – ha detto – quando si incontrano due ecosistemi diversi come ad esempio la foresta e la savana nel punto di intersezione si crea ciò viene chiamato *edge effect*, effetto bordo. In questa zona di transizione si ritrovano, proprio a causa dell'influenza che le due comunità ecologiche producono l'una sull'altra, sia il tasso più elevato di biodiversità che il maggior numero di nuove forme di vita". E per dimostrare senza parole in che modo la biodiversità può essere applicata alla creazione artistica ha fatto vedere un video in cui accompagna la performance di un giovanissimo *break dancer* newyorchese, Lil Buck, improvvisando sul lacrimosissimo tema del "Cigno" di Saint-Saëns. Esito stupefacente: straniante, poetico, da far venire le lacrime agli occhi. "L'effetto bordo – ha proseguito il 'professor Ma' – si crea quando persone che possiedono retroterra diversi si incontrano in una zona di transizione. Una zona dove le strutture sono più flessibili, il grado di diversità più elevato e le possibilità di sviluppo maggiori. Il bordo è il tempo e il luogo della trasformazione e del movimento". Ecco la chiave per



comprendere l'eclettismo apparente praticato con energia, con fantasia, con ostinazione da Yo-Yo Ma: niente a che fare con le declinazioni più furbe, mercantili o volgari, della cosiddetta "contaminazione". Nelle sue parole si rivela al contrario un progetto molto più complesso: quello di difendere le diversità culturali, di colmare le differenze sociali, di praticare, attraverso l'esercizio dell'arte, l'idea storica di "uguaglianza".

Non è affatto un caso, o il prodotto di una astuta campagna di auto promozione, che Yo-Yo Ma abbia deciso di essere presente con la propria musica – insieme a Itzhak Perlman e a Gabriela Montero – alla cerimonia di insediamento di Barack Obama nel 2009. E che il 18 aprile di quest'anno sia corso a Boston per suonare alla cerimonia in onore delle vittime dell'attacco terroristico alla Maratona. È la stessa logica che qualche anno fa lo ha portato, su un altro versante della vita culturale statunitense, ad eseguire la prima assoluta di un brano di Bruce Adolph, *Self Comes to Mind*, basato sulle scansioni cerebrali realizzate dal neuroscienziato Antonio Damasio. Oppure che lo ha fatto apparire accanto a Steve Jobs, sul palco della Apple, o ancora nel sito del World Trade Center un anno dopo l'attentato e addirittura in una puntata dei Simpson per interpretare se stesso...

Dietro queste scelte eterodosse, onnivore, apparentemente contraddittorie c'è sempre, nascosta in ogni gesto, la consapevolezza del ruolo di responsabilità che il musicista deve interpretare nel momento in cui scende dalla *turris eburnea* dell'arte per l'arte e si sporca le mani coi conflitti della società: la coscienza cioè del nuovo "umanesimo" al quale l'artista non può sottrarsi. "Le società – così Yo-Yo Ma ha concluso la sua conferenza a Washington – sono alimentate da tre motori: la politica, l'economia, la cultura. Una società vibra solo quando tutti e tre i motori sono accessi e funzionano insieme. Solo in questo modo i cittadini avranno la forza per impegnarsi, per credere in un ideale e per esserne soddisfatti".

(guido barbieri)

gli artisti



Yo-Yo Ma

Nato nel 1955 a Parigi da genitori cinesi, inizia lo studio del violoncello con suo padre all'età di 4 anni e presto si trasferisce con la famiglia a New York dove studia, anche presso la Juilliard School, con Leonard Rose. Dopo la laurea conseguita ad Harvard, nel 1976, continua a dedicare il suo tempo alla musica e alla ricerca.

La sua poliedrica carriera è il segno di una continua ricerca di nuove strade per comunicare con il pubblico, congeniali ad un costante desiderio di rinnovamento artistico che lo ha portato ad esplorare culture e forme musicali alternative.

Riesce a muoversi con equilibrio tra concerti come solista con le orchestre di tutto il mondo, i recital, il repertorio cameristico e il Silk Road Project di cui è Direttore Artistico. Costante fonte di ispirazione per Yo-Yo Ma sono anche i numerosi artisti con cui collabora e che lo assecondano nella realizzazione di “progetti speciali”.

Convinto sostenitore che il coinvolgimento dei giovanissimi nelle attività musicali e creative sia vitale per il loro sviluppo, ha partecipato all'inaugurazione della serie “concerti per le famiglie” presso la Carnegie Hall. Anche la sua partecipazione a trasmissioni quali *Arthur*, *Mister Rogers' Neighbourhood* e *Sesame Street* costituiscono momenti di contatto con il pubblico più giovane. Inoltre, Riccardo Muti, nominato Direttore Musicale della Chicago Symphony Orchestra, lo ha chiamato come consulente creativo per la realizzazione di programmi (insieme alla CSO) dedicati ai giovani ed in particolare ai centri comunitari e alle strutture di detenzione minorile. Incarico che Yo-Yo Ma ha accettato con grande entusiasmo arrivando a dichiarare: “ho avuto il grande privilegio di lavorare con il M° Muti in varie occasioni negli ultimi 25 anni; sono impressionato e ispirato dalla sua passione, intelligenza e vitalità, ci uniscono molte questioni importanti riguardanti il nostro pianeta, i nostri figli e quelli meno fortunati”.

L'idea che l'esplorazione della musica sia veicolo e migrazione di idee attraverso le diverse culture del mondo lo ha spinto nel 1998 a realizzare il Silk Road Project (Progetto Vie della Seta), a cui finora sono state commissionate più di 60 composizioni che l'Ensemble esegue annualmente nel corso di tournée. Nel 2009, su invito del Dipartimento dell'Istruzione della città di New York, tale progetto ha intrapreso una partnership pluriennale con organizzazioni culturali ed educative sotto il nome di Silk Road Connect, un programma multidisciplinare destinato alle scuole medie costruito per

risvegliare nei giovani la passione per un apprendimento costante. Collegandosi direttamente al Silk Road Connect si può accedere ad elementi audiovisivi pensati per sollecitare la creatività e la collaborazione all'interno delle classi, studiando materie che vanno dagli studi sociali all'arte in lingua inglese, dalle scienze alle arti in generale.

Yo-Yo Ma è artista esclusivo della Sony Classical. La sua discografia – che comprende più di 75 album, tra cui più di 15 insigniti del Grammy Award, e tutti comunque veri e propri best seller della Billboard Chart, rimasti tra i Top 15 anche per lunghi periodi – riflette molteplici generi musicali ed è il frutto del costante lavoro di ricerca svolto durante tutta la sua carriera. Alcune incisioni costituiscono una sorta di sfida ad ogni tentativo di catalogazione: per esempio, *Hush* con Bob McFerrin, *Appalachia Waltz*, *Appalachian Journey* con Mark O'Connor ed Edgar Meyer, e ancora tre album incisi con il Silk Road Ensemble. Le incisioni più recenti includono i *Trio* di Mendelsson con Emanuel Ax ed Itzhak Perlman, *Songs of Joy and Peace* e *The Goat Rodeo* con Edgar Meyer, Chris Thile e Stuart Duncan.

Ha vinto numerosi premi tra cui: Avery Fisher Prize (1978), Glenn Gould Prize (1999), National Medal of the Arts (2001), Dan David Prize (2006), Sonning Prize (2006), World Economic Forum's Crystal Award (Davos, 2008), inoltre la Medaglia della presidenza per la Pace (2010).

Nel 2006 il Segretario Generale delle Nazioni Unite, Kofi Annan, lo ha nominato Messaggero della Pace; è poi Membro del President's Committee on the Arts & Humanities. Nel 2009 è stato nominato Musicista dell'Anno dalla rivista «Musical America».

Ha suonato per otto presidenti degli Stati Uniti d'America, tra l'altro anche in occasione della 56ª Cerimonia Inaugurale, invitato dal Presidente Obama.

Yo-Yo Ma e sua moglie hanno due figli.

Suona un violoncello Montagnana di Venezia del 1733 ed un Davidoff Stradivarius del 1712.

Kathryn Stott

Nata nel Lancashire, studia pianoforte prima alla Yehudi Menuhin School, con Vlado Perlemutter e Nadia Boulanger, e più tardi al Royal College of Music di Londra, con Kendall Taylor.

Vincitrice del Leeds International Piano Competition nel 1978, inizia una serie di concerti in Gran Bretagna, Europa, Hong Kong, Giappone ed Australia.

Molto attenta al repertorio contemporaneo, esegue in prima assoluta numerosi brani pianistici, tra cui, concerti di Sir Peter Maxwell Davies, Graham Fitkin e Michael Nyman.

Oltre alle esibizioni solistiche, Kathryn Stott è molto richiesta in ambito cameristico. Collabora da lungo tempo con musicisti quali Yo-Yo Ma, Christian Poltéra, Natalie Clein, Guy Johnston, Valery Sokolov, Noriko Ogawa, nonché con giovani interpreti quali il Quartetto Doric, e il baritono Audun Iversen.

Professore ospite presso la Royal Academy of Music di Londra e la Chetham School of Music di Manchester, partecipa a prestigiosi festival e concerti, sia nella veste di solista che di Direttore Artistico. È infatti questo il ruolo che ha rivestito a Manchester, al festival Fauré and French Connection, per cui è stata insignita, nel 1995, del titolo di Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres.

È inoltre stata Direttore Artistico di rassegne quali Piano 2000 e Piano 2003 (Bridgewater Hall, Manchester) e, nel 2010 e 2011, del festival cameristico Incontri nella Terra di Siena.

Attualmente riveste tale ruolo per la Manchester Chamber Concerts Music Society.



luo ghi del festi val



Il **Palazzo “Mauro de André”** è stato edificato alla fine degli anni '80, con l'obiettivo di dotare Ravenna di uno spazio multifunzionale adatto ad ospitare grandi eventi sportivi, artistici e commerciali; la sua realizzazione si deve all'iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che ha voluto intitolarlo alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio. L'edificio, progettato dall'architetto Carlo Maria Sadich ed inaugurato nell'ottobre 1990, sorge non lontano dagli impianti industriali e portuali, all'estremità settentrionale di un'area recintata di circa 12 ettari, periodicamente impiegata per manifestazioni all'aperto. I propilei in laterizio eretti lungo il lato ovest immettono nel grande piazzale antistante il Palazzo, in fondo al quale si staglia la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, di Alberto Burri: due stilizzate mani metalliche unite a formare l'immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A sinistra dei propilei sono situate le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono da vasche per la riserva idrica antincendio.

L'ingresso al Palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempietto periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, in corrispondenza ai pilastri in laterizio delle file esterne, si allineano all'interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, allusive alle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, con paramento esterno in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi. Al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di PTFE (teflon); essa è coronata da un lucernario quadrangolare di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione.

Quasi 4.000 persone possono trovare posto nel grande vano interno, la cui fisionomia spaziale è in grado di adattarsi alle diverse occasioni (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di gradinate scorrevoli che consentono il loro trasferimento sul retro, dove sono anche impiegate per spettacoli all'aperto.

Il Palazzo dai primi anni Novanta viene utilizzato regolarmente per alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

Gianni Godoli

programma di sala a cura di
Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

stampato su carta Arcoprint Extra White

stampa
Tipografia Moderna, Ravenna

L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto riguarda le fonti iconografiche
non individuate

sostenitori



media partner



in collaborazione con

